

Volver: versemblança i artificio

Carles Fabregat



Volver.

És evident que Almodóvar ha anat adquirint amb els anys i a còpia de pel·lícules un domini del llenguatge cinematogràfic que no tenia, no ja en els seus inicis, la qual cosa no seria d'estranyar, sinó fins i tot en títols com ara *Matador* o *La ley del deseo*, datats el 1985 i el 1987 respectivament i que no han aguantat massa bé el pas del temps. Si convinguéssim —segons una opinió prou estesa— el fet que *Hable con ella* és el seu millor treball fins al moment, alguna cosa sembla haver-li passat des de llavors, vistos en primer lloc els resultats de *La mala educación*, i ara els de *Volver* —malgrat la panòplia d'estrelles que li ha atorgat la crítica (més que en el firmament, com deien de la Metro)—, títols en els quals mostra una alarmant pèrdua d'allò que semblava ser el seu principal potencial: la capacitat d'emocionar, profundament per a uns, del tot epidèrmica per a altres.

Diguem-ho ja d'entrada i sense embuts: la seqüència que se suposa culminant de la pel·lícula, aquella que Almodóvar mateix ressalta en els seus comentaris i que una bona part de la crítica pondera com el vèrtex on han d'anar a convergir totes les línies apuntades en el transcurs de la narració, és de les pitjors resoltes de tot el film. Per il·luminació, per intensitat interpretativa, per posada en escena, per localització i per lògica discursiva la seva capacitat d'emocionar és nul·la, perquè, entre moltes altres coses, l'esperada trobada entre mare i filla —que arrossega fins i tot el símbol de l'aplec entre l'antiga "musa" d'Almodóvar (Carmen Maura) i l'actual (Penélope Cruz)— lluny de convertir-se en el catalitzador de totes les històries fins llavors irresoltes i passar a il·luminar el gran film que pretén ser, es transforma en una mera escena funcional desti-

nada a aclarir a l'espectador, d'una tacada, tots els fils penjats de la trama. Com si l'exposició verbal s'usés per complir amb un tràmit que a través del llenguatge pròpiament cinematogràfic fóra més compromès.

Deia no fa massa Rafael Azcona, en una entrevista televisiva a propòsit de la pel·lícula *El pisito*, que tant a ell com a Berlanga els agradava la mescla de gèneres i sobretot que aquests s'anessin creuant al llarg d'un mateix relat. La profusió de gèneres, però, amb què Almodóvar ha amanit aquest film —la comèdia negra, el suspens (vessant Hitchcock), el fantàstic, el melodrama familiar, la comèdia costumista o el realisme urbà—, sembla més aviat fruit de la varietat d'opcions que se li han anat obrint al cineasta, gràcies a la seva adquirida gamma de registres i a una creixent capacitat per a la planificació d'escenes, que no a una elecció pròpiament dita. A la fi, la cohabitació de gèneres que la pel·lícula va espigolant, produeix com a efecte que es neutralitzin els uns als altres, obtenint així una narració plana, tant se val l'envergadura dels temes convocats —l'assassinat, l'incest, l'engany, els secrets inconfessables, la culpa, el remordiment, la remissió dels pecats— o tant se val la multiplicitat d'anotacions laterals, des de l'apologia del ruralisme a la crítica a la *telebasura*, incloent-hi també la denúncia de les conseqüències de l'embrutiment de les capes socials encastades als barris marginals de la gran ciutat: violència, alcoholisme, empobriments ideològic, problemes de relació, de soledat, etc.

Afirmava Azcona, en la mateixa entrevista, que les històries que filmaven en aquella època directors com ara Ferreri o el mateix Berlanga, sorgien directament del carrer com l'expressió mateixa de la ve-



Volver.

ritat. Una afirmació que potser podríem exemplificar dient que, a les seves pel·lícules, quan les persones es besaven, es besaven. A *Volver*, en canvi, l'espectador reacciona davant el sonor "muac, muac" de les velles còmars de La Mancha amb un somriure avisat: "així és com es besen les dones de poble", pensa, sense adonar-se que entremig, en el lloc d'una veritat, s'hi ha escolat l'artifici d'un concepte.

Hi ha un punt, però, on l'artifici és en Almodóvar estil, i l'estil és segurament allò que finalment es transmet —al capdavant, de l'artifici versemblant en va extreure Hitchcock unes quantes joies de la història cinematogràfica—. Un d'aquests casos el trobem en el passatge on Penélope Cruz rememora la seva infància tot cantant *Volver*, malgrat l'anacronisme de la fusió entre tango i flamenc utilitzada, posterior a l'època de quan ella era petita, i que el seu passat de nena-artista habitual dels càstings quedi a mig dibuixar a través d'unes poques dades disperses, externes —i fins i tot sobrerres— al nucli central de la història. Però l'emoció perceptible en el brillants ulls humitejats de la Cruz —quasi permanentment amb l'espurna a flor de parpella— i l'esplèndida versió d'Estrella Morente aconsegueixen el seu objectiu.

Altra cosa és l'escassa versemblança de la solidaritat de classe, sense fissures, de les idealitzades amigues del barri, o la poca concordança existent entre la figura de passarel·la Gaudí que llueix la Cruz, malgrat el voluminós cul postís —ben poca cosa per a convertir-la en la Magnàni, digui el que digui Almodóvar— i el llenguatge falsament cultivat de la protagonista —"me es remotamente imposible", diu per dos cops a la pel·lícula— el qual fa pensar de nou l'espectador, amb el mateix somriure avisat: "és clar, les 'marujas' s'expressen així".

Per fi, l'artifici més aparatós de la funció pren aquí una forma propera a allò que abans s'anomenava cinema "de tesi", fórmula que ja de per si sotmet el material narratiu a un forçament. En aquest cas es tracta de la crítica a la *telebasura* que travessa el relat. I és que una cosa és la mescla de gèneres, i una altra diferent fer coincidir en un mateix pla la interpretació naturalista de Blanca Portillo, quan

es presenta com a testimoni a un *reality show*, i la rèplica que rep per part de Yolanda Ramos, convertida no ja en la paròdia que ha caracteritzat sempre a aquest tipus de presentadors, sinó en la paròdia de la paròdia del seu mateix personatge a *Homo zapping* o a *Buenafuente*.

Mistificació que queda finalment al descobert a la ja citada seqüència de la confessió entre mare i filla, quan se'ns mostra que el nucli de la trama ideada per Almodóvar està teixit amb els mateixos elements que suposadament es pretén criticar: incest i fruit de l'incest —calcat al de *Chinatown*: "es a la vez tu hija y tu hermana"—, adulteri, gelosia, assassinats, murmuració social, desaparició sobtada d'un familiar, aparició de la típica mare de l'artista, aprofitament del succés impactant —la mort en un incendi de dos éssers humans—, etc. Potser no seria aventurat aplicar aquí aquell axioma segons el qual sovint ataquem en els altres justament allò que d'ells ens és més propi.

No obstant, tot el que s'ha expressat en els paràgrafs anteriors, podria ser passat per alt —i de fet, en molts casos ho és— per a un públic retut d'entrada al director estrella del cinema espanyol, si no fos perquè *Volver* deixa a la memòria el rastre d'un relat dispers, que passa d'una cosa a l'altra sense que hi comandi la força magnètica d'una columna vertebral. Així, abandona històries paral·leles, apuntades tan sols, que resten sense resoldre, com per exemple la que podria sorgir de l'atracció creada entre la protagonista i l'encarregat de producció del rodatge que té lloc al barri. No tractant-se prou d'una comèdia, afegeix enmig la trama elements escatològics propicis per al humor de broc gros, com ara el costum de la mare de tirar-se llufes. Practica una tipificació simplista dels personatges, dedicant-se així a caracteritzar la *cateta* més que no la dona de poble, o a convertir els dos únics homes importants per a la trama en incestuosos i violadors infantils, enfront la maduresa, la solidaritat i la riquesa del món femení. O trufa, finalment, el relat de notes aïllades de realisme màgic (el vent arrossegant els contenidors dels fems com si fossin autònoms) i ressonàncies mítiques (*el viento solano*), sense que la resta del material participi gens ni mica d'aquest to.

Podríem formular-nos encara algun dubte a propòsit de l'erràtic guió, com és el fet que la protagonista decideixi de sobte fer-se càrrec d'un restaurant, tan sols per uns quants dies, quan disposa d'una feina a la qual no es torna a presentar. Per acabar, un darrer apunt respecte de les diferències de registre emprades per unes actrius que interactuen dins d'un mateix relat: naturalisme costumista en el cas de Chus Lampreave i en el de Blanca Portillo —clarament el millor de la funció—, tensió melodramàtica en el de Lola Dueñas —també molt bé—, to de comèdia fantàstica a càrrec de Carmen Maura i tessitura neutra en la interpretació de Penélope Cruz, tal volta per haver de fer de nexe d'unió de totes les altres, decisió que al capdavant acaba per conferir a la seva actuació un caràcter impersonal. ■